

Ahmed Şevki'nin Mecnûnu Leylâ Tiyatrosunun Ontolojik İncelemesi II ^(*)

Aysel ERGÜL KESKİN^(**)

Öz: Mecnûnu Leylâ tiyatrosu, şair ve edip Ahmed Şevki'nin (1868-1932), İslam öncesi ve sonrası Arap tarihini ele aldığı tiyatrolarının ikincisidir. Yazar, içten duyguların çok yoğun olarak yaşandığı bu sentimental tiyatrosunu, Kays b. el-Mulevva ve Leylâ hikâyesi çerçevesinde yazmıştır. Oyuna Cahiliyye Dönemi'nin eski gelenek ve adetleri, çöldeki yaşam, insanların hissiyatı, Emeviler Dönemi'ndeki siyasî mücadeleler ve her şairin ona ilham veren bir cini olduğuna dair inanış ve olayları eklemiş, böylece bilinen klasik hikâyenin ontolojik yapısını çeşitlendirmiştir. Bu çalışmada, Mecnûnu Leylâ tiyatrosunun (Kahire, 1931) dramatik, sanatsal ve ontolojik açılarından incelenmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ahmed Şevki, Mecnûn, Leylâ, tiyatro, ontoloji, manzum tiyatro, Arap tiyatrosu.

The Ontological Analysis of Ahmad Shawqi's Majnun Layla Play

Abstract: Mecnu'nu Leyla is the second play, which is about pre and post Islamic Arabic history of poet and author Ahmet Şevki. Author wrote this sentimental play experienced sincere emotions densely in the context of Qays b. al-Mulawwah and Layla's story. He added old traditions and customs of Period of Jahiliyyah, life in desert, feelings of people, political struggles in Omayyad's period and belief that every poet has a gin which inspires him or her, and events to his play and thus he varied ontological structure of the known classical play. In this study, it is aimed to analyze the play "Majnun Layla" in the lights of ontological, artistic and dramatic approaches.

Keywords: Ahmad Shawqi, Majnun, Layla, theater, ontology, poetic theater, Arab Theater

Makale Geliş Tarihi: 13.09.2018

Makale Kabul Tarihi: 21.11.2018

I. Tiyatronun Ontolojik İncelemesi ¹

• **Ses ve Anlam Tabakası:** Bir edebiyat eserinde çok önemli bir yere sahip olan kelime sesleri tabakası yönünden *Mecnûnu Leylâ* tiyatrosunu okuduğumuzda, lirik tarzda yazılmış dizeleri, vezin ve kafiyelerdeki ritmi, ahengi ve musikiyi açık açık duyumsarız.

^{*}Bu çalışma, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fak. Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü tarafından düzenlenen Uluslararası Ortadoğu Kongresi (Dil, Tarih ve Edebiyat)' inde (30-31 Ekim 2017, Ankara) özet bildiri olarak yayımlanan çalışmanın genişletilmiş ve gözden geçirilmiş halidir.

^{**}Prof.Dr.,Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü (e-posta: aergul@atauni.edu.tr)

¹ Çalışmamızda izlediğimiz ontolojik tabakalar metodu, İsmail Tunalı'nın *Sanat Ontolojisi* adlı kitabından faydalanılarak oluşturulmuştur. Bkz. İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2014, s. 111-113.

Kafiyeler ل , م , ي gibi pek çok harfle sonlanmakta, beyitler, rollerine ve görevlerine önem veren bir disiplinle mesajlarını sunmaktadırlar. Şiirsel yapı tiyatrodaki, musiki rüzgârı estirmektedir.

Kelimeler, şiirin vezin ve kafiyeye ahengine uyumlu olarak özenle seçtikleri ve bir uyum içinde birbirlerinin ardı sıra geldiklerini ilk elden dinleyiciye hissettirmektedir. Kelimelerin ritmi ve oyunun iç sesi yüksektir. Sürekli çekişmeler, tartışmalar, duygularını yüksek bir ritimle anlatmalar vardır.

Anlam tabakasına geldiğimizde sık sık kullanılan şahıs zamirleri أَنَا (ben) ve أَنْتَ (sen), zaman pekiştirme için kullanılan كَيْفَ (nasıl?), (كَيْفَ kaç? / nice), (مَنْ kim?), (هَلْ mı, mi ?) anlamındaki soru kelimeleri, olumsuzluk edatları لَمْ، لَيْسَ، لَا 'nin anlamları; oyunda sürekli olumsuzlukların yaşandığını, birilerine bir şeyleri daha iyi anlamaları ve olayların ne derece ciddi olduğunu anlatmak için tekid (pekiştirme) edatlarını sıklıkla kullanma, oyunda gerek içsel gerek karşılıklı çatışmaların yaşandığının göstergesidir. Karakterlerin dillerinden dökülen bu manzum sözlerden hissedilen büyük bir fırtınanın kopacağına dair olumsuzluklar, sitemler, serzenişler, darda kalmış kalp iniltileri, çarpınışları yavaş yavaş okuyucuyu karakterlerin alın yazısı tabakasına taşımaktadır.

ح , ك , ل gibi bazı harflerin tınısı, dizeler içinde baskın olarak hissedilmektedir. Arapların sıklıkla kullandıkları يَا “Yâ! (Ey!)” nida harfiyle, uyarı ve karşısındakinin değerini vurgular nitelikteki seslenmelere sıkça yer verilmiştir.

Tiyatronun yapısını, diyalog ve dil açısından ele aldığımızda, diyalogların özellikle bu tiyatrodaki, genelde ise klasik manzum tiyatrodaki özel bir yeri olduğunu belirtmeliyiz. Bazılarının kısa olduğu ve bazı sayfalara odaklandığı görülür. Ancak bir karakterin dilindeki nispeten uzun lirik parçaların, tiyatro eserinin hareketinin akışına, içsel, doğal ve organik olarak büyümesine karşı bir engel oluşturduğu görülmektedir. Bu durum bazı perdelerde, dramatik çatışmayı tamamlayıcı nitelikte olabilir. Ancak özellikle beşinci perdede sınırın ötesine geçer ve perde adeta olayın yapısından ayrı gibi kalır. Çünkü manzum tiyatrodan ziyade, lirik şiire daha yakındır. Bu bariz lirik parçalar Kays'ın, Leylâ'nın ya da diğerlerinin dilinden dökülür (el-Mûsâ, 1997: 60). Kanaatimizce bu kadar lirizm, diyalog ve hareketi engellediği için manzum tiyatronun yapısına uygun görünmemektedir. Bu parçalar, oyunun yapısından ayrı olan saf lirik parçalardır. Aynı zamanda müstakil kasideler olmaya da uygundur. Kays'ın *Cebel et-Tevbâd* kasidesi gibi.

Bazı eleştirmenler, lirizm ve ihtişamın, drama için önemli bir işaret olmadığını belirterek, örneğin Ahmed Şevki'nin bu neoklasik dramasında, drama için uygun bir dil kullanmadığından bahsetmektedirler. Zira dramada önemli olan karakterleri canlandırma ve bir çatışma geliştirme durumudur. Tiyatronun her kelimesinin ve hareketinin, çatışmayı doruğa ulaştırması gerekir. (Shalaby, 2013:147). Bu görüşe katılmakla birlikte lirizmin manzum tiyatroya kattığı renk ve parlaklığı göz ardı etmemek gerektiğini düşünmekteyiz.

Tiyatronun dili sade ve anlaşılır bir dildir. Bazen kahramanların dilinden aynı cümle birkaç kez tekrarlanarak, vurgularla okuyucu/izleyicinin dikkati çekilir ve aynı zamanda bu vurgulama ve tonlamayla heyecan grafiği yükseltilir. Diyaloglar heyecanlı, ritmi yüksek ve nefes nefese ilerlemektedir. I.ve II. perdelerin kısa tutulmasında, okuyucuyu bir an evvel trajik sona doğru ulaştırma amacı hissedilmektedir.

Yazar, kasidelere benzeyen diyalog sistemi geliştirmiştir. Lirik şiirin yapısal formları oyunlara dağılmıştır. (Şevket, 1947: 33). Ancak lirik şiirlerin uzunluğu, zaman zaman olayları bozmaktadır.

Lafızların kolaylığı, anlamların açıklığı, hızlı odaklanma, ifadelerin karakterlere uygunluğu, düşünceyi ifade eden psikolojik çatışmalar ve romantik mizacın üstünlüğü Şevkî'nin üslup özellikleri arasında yer almaktadır.

Tiyatronun dili konusunda da Halil Mûsâ'nın görüşüne katılmaktayız. Nitekim Halil Mûsâ *Mecnûnu Leylâ* tiyatrosundaki dilin, Şevkî'nin tiyatro ve karakterlerinin dili değil, lirik şairin dili olduğunu söylemektedir. Ona göre yazar, kendi ahlâk ve ilkelerini empoze ettiği gibi karakterlerine bu dili empoze etmiştir. Onlara prangalarını vurmuştur. Şiirin güzelliğine, hayaller ve teşbihlere, tiyatral hareket ve diyalogdan daha fazla önem vermiştir. Bu yüzden Şevkî'nin tiyatrolarında şiir çok, tiyatro azdır (el-Mûsâ, 1997: 99)

Nitekim Ahmed Heykel'de bu görüşü destekleyerek, Ahmed Şevkî'nin tiyatroyla ilgilenirken şair olduğunu unutmadığını vurgulamıştır. Böylece şiir, çoğu zaman onu kendine çekmiş, Kays, Leyla'nın öldüğünü öğrendiği andan itibaren Şevkî, parlak klasik şiir yaratmak için onun dilinden şiirler inşad etmiştir. (Heykel, 1982: 333)

Ziyâd: *Kays, bize geri döndün mü?*

Kays:

Heyhat heyhat

Can çekişen geri dönmez

Kandilde bir nabız vuruşu kaldı

Onu(da) söyleyecek, sonra yapamayacak

Ziyâd, yarın acı çekenler kavuşacaklar

Randevumuz (var), şu çorak toprakta (Şevkî, 1988: 175, V. perde)

Leylâ'nın kocası Verd, sanki iki yabancı gibi, sanki onun mahremiymiş gibi ve sanki haram bir avmış gibi Leylâ'dan uzak durduğunu söyleyince, ona inananmayan Kays'ı inandırmaya çalışır. Kays'ın da Leylâ'ya ne kadar âşık olduğunu şu sözleriyle dile getirir:

Onun (Kays'ın) lafızları arasında Leylâ'nın gölgesini görüyorum,

Kafiyeler arasında Leylâ'nın hayalini fark ediyorum. (Şevkî, 1988: 160, IV. perde)

Yukarıdaki dizeler hem Leylâ'nın hem Kays'ın hem de Verd'in trajik durumlarını ortaya koyarken; diğer taraftan da kelimelerin ve kafiyelerin, özetle söz tabakasının fiili hareketten, çekişmeden daha güçlü olduğuna dikkat çekmektedir.

Konular tabakasında ise Ahmed Şevkî gibi popüler ve modern şairler de dahil olmak üzere, büyük sanat yapıtlarına ve düzinelerce uyarlamaya ilham kaynağı olmuş ve anlam kazanmış *Leylâ ile Mecnûn* hikâyesi bulunmaktadır. Efsaneye göre, onların sevgisi baş döndürücüdür ve çift yalnızca ölümle birleşmiştir. Edebi ve görsel uyarlamalar bu saflığı korumuştur.

Ahmed Şevkî, konuşma örgüsünü lirik ve seçkin şiir dili ile verdiği için de oyunları klasik akımın seçkin örneklerindedir. Oyun içinde unutulmaz bir dil, aşkın acıları, çöl atmosferi ve özellikle de gece gökyüzünün güzelliği Şevkî'nin bu oyundaki en iyi şiirlerinde tasvir edilir. (Badawi, 1987:212)

Kays tiyatrodaki, ateş istemek bahanesiyle sevgilisini görmek için amcası el-Mehdî'nin yanına gider. Şevkî bu olayı, sanatsal bir tablo şekline sokar. Drama hareketi ve müzikal tat birbirine yardım eder. (Vâdî, 1993: 91-92). Bu sahne el-Mehdî'nin, Kays'a:

Git Kays git, ateş istemeye mi geldin

Yoksa evi ateşle tutuşturmaya mı geldin? (Şevkî, 1988: 115, I. perde)

Diyerek onu evden kovmasıyla sonlanır. Şevkî'nin şiir dili özellikle trajedilerinde çarpıcıdır. Okuyucuya hayatın resmini, bütün çelişkileri ve tutarsızlığı ile sunmakta ve oyunların biçimi, tarzı ve nazmı üzerinde kendi kişiliğini göstermektedir. (2017: sodhanga.inflibnet.ac.in/bitstream/.../08_chapter%203.pdf.)

Ahmed Heykel'in belirttiği gibi oyun, başarılı dramatik ve lirik sahnelerle doludur. Mükemmel şiirlerle kuvvetlenmesi bu tiyatroyu, Ahmed Şevkî'nin bütün tiyatrolarının en başarılısı kılmıştır. Buna aynı zamanda yüce bir aşk hikâyesi yardımcı olmuştur. Kahramanın, ünlü bir şair olması, oyunun başarısını artırdığı gibi yazara münacatlar, şikâyetler, tasvirler ve düşünceleri ifade etmede, oyunun sanatsal yapısını bozmadan, devinimini yavaşlatmadan ve üzerindeki lirizmi ortadan kaldırmadan, onun dilinden harika şiirler söylemesine izin vermektedir. *Mecnûnu Leylâ* tiyatrosundaki bu lirik şiirler, Mecnûn gibi âşık bir şairin dilinden dökülmektedir. (Heykel, 1982: 330). Oyunun, karakterlerin psikolojilerini anlatan zengin bir iç musikisi vardır.

Bu tiyatrodaki cinler, cin köyü, cinlerle konuşma ve kâhinin hastalıkları tedavi etmesi gibi gerçek olmayan figürler görmekteyiz.

Kaynak hikâye ve bazı kasidelerin kısmen benzerliği yönünden oyunda, metinlerarasılık tekniğinin kullanıldığını belirtmek gerekir.

Sonuç olarak oyunun tümünü oluşturan şiirsel diyaloglar, hatta bütün perdelerle serpiştirilmiş kaside niteliğine sahip uzun dizelerdeki kelimeler ayrı bir ritm, ses ve heyecan kazanmakta; oyun, peşi sıra neler yaşanacağını heyecan akışıyla ileri taşınmaktadır. Aynı zamanda şiirsel anlatım derli toplu biçimsel yapısıyla oyunu

dağınıklıktan, gereksiz uzatmalardan ve laf kalabalıklarından arındırarak, tiyatronun anlatım tarzını bu anlamda güçlendirmektedir.

• **Karakterler Tabakası:** Bu oyun, Emeviler döneminde uzrî şairleriyle ünlü Necd bölgesinde geçmektedir. Oyunda ana karakterlerin yanısıra cinler, erkekler, kızlar, kervanbaşları olmak üzere yaklaşık yirmi karakter mevcuttur. Karakterler oyunda yalnızca kendi özelliklerine göre değil, ilişkileriyle de ön plana çıkmaktadırlar. Ancak bu karakterlerin birçoğu metnin anlattığı olay için çalışmamaktadırlar. Bütün olayların etraflarında cereyan ettiği en önemli mihver karakterler üzerinde duracağız. Bu tiyatronun başkahramanları Mecnûnu Leylâ lakaplı Kays b. el-Mulevvah, Kays'ın âşığı olan Leylâ el-Âmiriyye, Leylâ'nın babası el-Mehdî, Leylâ'nın kocası Verd'dir. Bunların yanısıra bu iki âşığın aşklarını etkileyen diğer ikincil karakterler bulunmaktadır. Kays'ın kurnaz ve kıskanç rakibi Munâzil, Kays'ın amacını anlayan, onun şiirleri ve kötü durumuyla ilgilenen nazik Emir, İbn 'Avf ve Kays'ın cini el-Umevî'dir. (Badawi, 1987:212)

• **Kays:** Kays adlandırması bizi, *Mecnûnu Leylâ* adına götürmektedir. Bu isimlendirme ve bu unvan, tiyatronun kilit adıdır. Kays, kaynak bir karakterdir. Edebiyat kültüründe aşktan ölen muteyyem (karasevdalı) âşık karakteridir. O, öncelikle kavminin beylerinden biri ve Necd liderlerinin oğludur. Bu durum, Kays'ın hasmı ve Leylâ'ya âşık olan Munâzil'in, Kays'a saldırırken yaptığı bir konuşmada da geçmektedir. (el-Müsâ, 1997: 53)

Kays dost düşman herkesin şiirlerini okuduğunu itiraf ettiği dahi bir şairdir. Onun şiirini okuyanlar, onu severler. O dönemde bilinen kabile gelenekleri yüzünden Kays'a kötü davranan Leylâ'nın babası el-Mehdî bile, gizli konuşmalarında bu durumu itiraf ederek, ondan başkasının şiirini okumadığını ifade etmiştir.

O, Leylâ'ya tutkun bir âşıktır. Hatta aşk şövalyelerinden biridir. Efsanevi kaynak bir karakterdir. Leylâ'dan başkasını görmeyen tutkulu bir duygusu vardır. Bunun için hayatını ortaya koymuştur. O, kanının dökülmesine maruz kalsa da bütün korkuları üstlenmiştir. Aşk, onun devamlılığıdır. Ölümünden daha güçlüdür. (el-Müsâ, 1997: 54). Kays, deli ya da deliye benzer bir ruhsal durumdadır. Aşk onun kalbini ve aklını sağlamlaştırmıştır. Aşk, onun iradesini çekip alan ezici, egemen ve dominant güçtür. Aşkın tesirine boyun eğer. Bu uzrî aşkın delilerindedir. Ancak şair, bu despot aşk ve âşık biçiminde abartılıdır. Kays metinde, bayılma ile uyanıklık arasındadır. Onu, yalnızca Leylâ'nın isminin söylenmesi, baygınlıktan uyandırır. Kays, ister lehinde ister aleyhinde olsun, olayların etrafında döndüğü eksen karakterdir.

Oyunda, bu âşıkların birleşmesi için çalışan İbn 'Avf, Ziyâd ve İbn Zerih gibi karakterler vardır. Bu aşkın karşısında duran Munâzil, el-Mehdî ve Leylâ'dır. Bu yüzden Kays karakteri bir yandan eksen diğer yandan da ilişkiler için bir kutup olan norm bir karakterdir. Ancak bu mükemmelliği, bu tiyatro metninden değil, edebi kültürel mirastan gelmektedir. Her yerde şiirler söyler. Leylâ'yı anma konusunda diline sahip olamaz. Bu yüzden Leylâ ile evlenmesi yasaklanır. Bu yasağa daha fazla tahammül edemez. Aşkın siddetinden ölür.

Kays, gelenek ve adetleri umursamayan bir karakterdir. Leylâ'ya olan aşkı ve aşk şiirleri yüzünden hayatını kaybeder. Bazen Mecnûn olarak ortaya çıkar. Ancak bazı bölümlerde onun, bilgeler ve akıllılar gibi sözler söylediğini görürüz. Bu yüzden deliliği kesin değildir.

Bazı karakterler birbirlerine benzer bazıları da benzemez. Nitekim Leylâ, babası el-Mehdî ve Verd es-Sakîf aynı karakterdedirler. Ancak Kays, farklı bir mizaca sahiptir. Çünkü o, arzularına boyun eğer. Yanıp tutuştuğu arzularını gerçekleştirmesinin karşısında duran bir toplumda Leylâ'ya kurban olur. Diğer karakterler arasındaki benzerlik, Kays'ı çevresine yabancı kılar.

Diğer karakterler, kendi karakterlerinin sınırları içinde sıradan insanlar olarak görünürken yazar Mecnûn'a, oyunun trajik karakteri olarak daha fazla değer verdiğini baskın bir şekilde hissettirmektedir..

• **Leylâ:** Leylâ'nın, *Mecnûn'un Leylâ'sı* şeklinde bir unvanı vardır. Olaylarda aktif bir figür olup, seçimleri ve tercihleriyle dengeyi değiştirmiştir. Kendisinin ve başkasının trajedisine sebep olan, Kays karakteri gibi kaynak ve geçmişi hatırlatan eski bir karakterdir.

O, Kays'ın ilk aşkıdır ve her ikisi çocukken Tevbâd Dağı'nın eteklerinde birlikte koyun otlatırken sevmişlerdir birbirlerini. O gizlice Kays'ın ismini mırıldanır. Bu aşkı, ne kendisine ne de insanlara itiraf etmez. Çünkü aşkı platonik, son derece şerefli ve sadık bir aşktır.

Leylâ, eşine bağlı kalan iffetli bir kızdır. O bu yüzden duvarlara kazınmış aşkını yere vurarak vefaya, vefayla karşılık verir. İşlerinde ve hayatında aklıyla hareket eder. Silip süpüren bir aşkın karşısında yıkılan, çöken Kays'a benzemez. Aksine sağlam bir karakterdir. Bu yüzden Kays'm, birlikte yaşamaları için eşinin evinden birlikte kaçma teklifini reddeder.

Kays: *Hayır benimle geliyorsun.*

Leylâ:

Hayır, ona ihanet edemem.

Bir söz var, sözümünden dönmem ve ihanet etmem.

Mizaç olarak ters olmayan, saflığın kaynağı gibi bir delikanlı.

Delikanlılar gibi ikiyüzlü değil. (Şevkî, 1988: 164, IV. perde)

Leylâ, sağlam görüşlü bir karakterdir. Hatta yazar, onun aklıyla kalbi arasına büyük bir mesafe koymuştur. Bu mübalağalı durum, Leylâ'nın yalnızca kendi iradesiyle yaptığı seçime hoşgörülle yaklaşmamızı sağlıyor. Diğer taraftan da bizi, trajedinin sonuna götürüyor. Böylece Leylâ'nın kişiliği ve bireyliği ortadan siliniyor, dolayısıyla babası el-Mehdî, evlilik konusunda kimi seçeceğine dair ona özgürlük verse de, önceden onun aklının nasıl bir tercih yapacağını biliyor.

Leylâ, gelenekleri korumak adına sevgilisiyle evlenmeyi reddedecek kadar akıllı ve ağırbaşlı bir kızdır. Ancak bu durumdan çok acı çekmiştir. Çünkü Kays için bakire kalmış, Verd'le evlilik ilişkisi yaşamamıştır. Aynı zamanda Verd'e asla ihanet etmemiş ve tertemiz ölmüştür. Aslında her ne kadar daha kararlı, daha dik ve kendisinden ödün vermeyen bir görüntü sergilese de Leylâ karakteri, belki de bu anlamda Kays'tan daha trajik bir karakterdir. Çünkü kalp iniltileri içinde çırpırırken bunu dışarıya yansıtmamak için verdiği mücadele, onun durumunu daha trajik ve dayanılmaz kılmaktadır. Kays, Leylâ'nın aşkı onu yerle bir etse de oyunda, kimi zaman bir mecnun kimi zaman da akıllı başında bir karakter olarak görünürken; Leylâ, Kays'ın aksine akıllı, sakin, ağırbaşlı ve temkinli bir mizaca sahip olup, kendisinin ve babasının şerefini, sevgisine üstün tutarak, bu yüzden kendi kalbini öldüren bir karakter olarak görünmektedir.(2017: <http://labagrut.net/vb/showthread.php?t=12390>)

Leylâ, tiyatronun sonraki bütün sahnelerinde söz sahibi bir karakterdir. Kays ise onun kararından acı çeken konumundadır. Bu, Leylâ'nın çile çekenler dairesinin dışında olduğu anlamına gelmez. Ancak o dönemdeki sosyal şartlar, Leylâ'yı ve beraberinde Kays'ı, bu trajedinin içine sürükleyen tavırları takınmaya mecbur kılmıştır. Ahmed Şevki birinci perdenin olaylarını, Kays'ın kara sevdaya düşmesi ve hatta giysisi tutuştuğunda, bunu bile hissetmeyecek derecede aklını kaybetmesi durumu içinde sonlandırır.

Oyunun başından beri Leylâ, gelenek ve görenekleri dillendirmiştir. Buna rağmen başka bir mekânda, babasının yanında Kays'a acımış, merhamet göstermiştir. Hatta karakterinin yapısına ters düşen bir görüntü vermiştir. Bunun için davranışları tutarsızdır. Mesela Kays'ı reddetme tercihini çabucak yaparken, başka bir yerde de babasından insanların, kendisi ve Kays hakkında söylediklerine önem vermemesini ister. Bu da onun, insanların ne söylediklerine yüzünü çevirdiği anlamına gelir. Duygularını ve kalbini bu konumda yaklaştırır ve Kays, onun evinin önünde bayıldığına, babasından Kays'a yardım etmesi için imdat ister.

el-Mehdî: Ey Leylâ, insanlar bizi görüyorlar.

Leylâ:

İnsanları aklından çıkar.

Burada, senin ve benim üzerimde bir göz yok

Senin ve benim sırrımı bilen bir insan yok

Senin şefkatine ve iyiliğine Kays'tan daha layık (kimse) yok. (Şevki,1988: 113, I. perde)

Kimi zaman da, psikolojik bir çatışma olmadan süratle ve açık bir şekilde geleneklerin yanında olmayı tercih eder. Ancak oyunda, bu konumla çelişen durumlar görüyoruz. Çünkü dördüncü perdede, bu geleneklere olan bağlılığı ortadan kalkıyor, Kays'ın ve kendisinin geleneklerin birer kurbanı olduklarını ifade ediyor:

Ey Kays biz ikimiz,

*Ebeveynlerini kaybetmiş birer kurbanız
Gelenekler ve vehimin bıçağıyla bıçaklandık
Benim zevkimde ve tadımda olmayan
Benden yaşça büyük
Bilgisi benden düşük bir kişiyle evlendirildim.
Yabancı. Ne kabileden
Ne amcamın oğlu
Biz aynı evin içinde
İki zıt (kişiyiz) (Şevki,1988: 162, IV. perde)*

Ancak çok geçmeden, Kays ona birlikte yaşama teklifini sununca ona, Verd'in, onun eşi olduğunu anlamasını söylüyor. Böylesine büyük bir aşkın baskısı altında olan Leylâ'nın davranışlarındaki bu ikilemler, git geller ve karakterdeki bu anlık sıçramaların tiyatral yapıya aksiyon kattığını ifade etmek yerinde olur.

Hâmid Şevket'in belirttiği gibi bu tiyatrodaki karakterlerin tasviri basittir. Yazar, genel duyguların yanında durmuş, onların ötesine geçmemiş, derinliklerine inmemiştir. Hatta ikinci derece karakterler bile kimi zaman ana eksen karakterlerden daha çok hayata yakın olmuşlardır. Yapmacık şiirlerle onların statülerini yükseltmeye çalışmamış, onların işlerine müdahale etmemiştir. (Şevket, 1947: 44) (İbn Zerîh karakterinde olduğu gibi)

• **el-Mehdî (Leylâ'nın Babası):** Leylâ'nın babası ve Kays'ın amcasıdır. Bir taraftan kızının iyiliğini isteyerek, onun Kays'la mutlu bir evlilik yapmasını arzu eder. Diğer taraftan da gelenek ve göreneklerin yerini bulmasını ister. Kays'la olan akrabalık bağıni unutmadığı için de Kays'ın öldürülmesini istemez.

el-Mehdî karakteri tereddütlü ve basiretsiz bir kişilik olarak ortaya çıkmaktadır. Kays onun akrabası olduğu için aslında ona karşı müşfik bir tutumu vardır. Ancak mevcut sosyal koşullar gereğince Kays'ı reddeder. Bu yüzden o da içsel çatışmalar yaşar, ancak ne yaşananlara engel olabilir ne de karar verebilir. Sonraki perdede zor kararı Leylâ'ya yüklemesi, onun psikolojisinin göstergesi olarak değerlendirilebilir.

• **Verd (Leylâ'nın kocası):** Karısına âşıktır. Karısının durumunu anladığı için onu, istemediği hiçbir şeye zorlamaz. Leylâ'nın Kays'a olan aşkını bilmesine rağmen onunla evlenmiş, her zaman onu rahatlatmaya çalışmıştır. Leylâ'nın Kays'la baş başa konuşmasına izin verecek kadar müsamahakâr olması, onun zayıf bir kişiliğe sahip olduğunu düşündürürken; diğer taraftan da bu kadar zor ve ikinci planda kalan bir statüye katlanması açısından da dayanıklı bir karakter olduğunu hissettirir.

Leylâ'nın ölümü, kocası Verd ve sevgilisi Kays için bir trajedi olmuştur. Her ikisi de Leylâ'yı sevmişler ve her ikisi de onu elde edememişlerdir. Leylâ, kocası Verd'e göre

ruhsuz bir beden, sevgilisi Kays'a göre ise bedensiz bir ruhtur. İkisi de ruh ve bedeni istemişlerdir. (el-Haccâcî, 1995: s. 69.)

• **İbn Zerîh:** Hicaz şairlerinden biridir. Kays'ın arkadaşıdır. Hikâyedeki görevi, Leylâ'yı Kays'la evlendirmektir. Ancak İbn Zerîh, bu arzusunda başarısız olmuştur.

• **el-Umevî (Cin karakteri):** Kays'ın Leylâ'ya olan aşkı, bu aşkın tarafı ve bu aşkı koruyan kozmik bir güç vardır ve bu kozmik güç, Kays'ın cini olan el-Umevî'dir. Bu cin, tiyatral metnin yapısında ve oyunda cereyan eden çatışmada önemli rol oynamaktadır. Çünkü o, bu aşkın iplerini elinde tutan, kontrol edendir. Leylâ'nın Kays'ı reddetmesi, Verd'i kabul etmesi, sonra pişman olması bütün bunların kararı Leylâ'nın değil, cinin elindedir. Leylâ konuştuğunda sözleri bir hezeyandan ibarettir, sanki büyülenmiş gibidir ya da cin onun iradesine hâkim olarak dilini yönetmektedir. (el-Haccâcî, 1995: 56-57). Leylâ bu durumu şöyle ifade etmektedir.

Sanki büyülenmiş gibiyim

Sanki (şeytan) cin, dilimi yönetiyor. (Şevkî,1988: 145, III. perde)

Cin, ikisi arasındaki aşkı tutuşturmak için onların arasını ayırmak istemektedir. Hatta Leylâ'nın vefatından sonra ortaya çıkarak Kays'a seslenir. Kays, ona seslenenin kim olduğunu sorunca, ona şöyle der:

el-Umevî: *Kays*

Kays: *Seslenen kim? Reddedilmiş evsiz barksıza seslenen kim?*

el-Umevî: *Sana Leylâ'nın aşkını ilham eden ve onu öneren benim (Şevkî,1988: 175-176, IV. perde)*

• **Kader Tabakası:** Bu tiyatronun hem ana tabakasını hem de kader tabakasını oluşturan yapı, gelenekler ve özgürlük çatışmasıdır.

Ahmed Şevkî bu tiyatroyu Kays b. el-Mulevvah ve el-Mehdî'nin kızı Leylâ'nın hikâyesi çerçevesinde yazsa da, ona bazı olaylar eklemiştir. Bu tiyatro temelde, uzrî gazel ve sevgilinin adının ilan edilmesi konusunda halkın inandığı adetler etrafında dönmektedir. Çünkü o dönemde bir erkek, sevgilisine şiir söylerse onunla asla evlenememekte ve olay daima trajediyle son bulmaktadır. Sevgililerden biri, diğerinin kabri üzerinde ölmektedir. Ancak Ahmed Şevkî bu tiyatroda, Emevi Dönemi'ndeki siyasî mücadeleden ve bunun yanısıra Cahiliye Dönemi'nin eski gelenek ve adetlerinden, şairlerin cinleri olduğuna dair inanıştan, çöldeki yaşamdan ve insanların hissiyatından bahsederek, oyunun dramatik yapısını renklendirmiştir.

Bu oyunun farklı bir özelliği de yazarın, karakterler ve olaylar hakkında ayrıntılı bilgi vermemesidir. Bütün bilgiler okuyucuya diyaloglar arasında sunulmaktadır. Diyaloglar iki kısma ayrılmaktadır. Bunlar:

1- Oyunun karakterlerini tanıdığımız diyaloglar.

2- Karakterlerin psikolojilerini ve düşüncelerini öğrendiğimiz monologlar. (2017: <http://labagrut.net/vb/showthread.php?t=12390>)

Yazar, karakterlerinin çektiği zorlukları tasvir etmeye yönelmemiştir. Şevki'de önemli olan olay ve onun anlatımıdır. Tiyatronun içsel hareketini, onun büyümesini ve çatışmayı, okuyucu veya izleyicinin ruhunda güçlü düşünsel etkiler uyandıracak kadar derinleştirememiştir.

Mendûr'un dediği gibi Şevki'ye göre ahlâk ilkeleri, halkın üzerinde anlaştığı gelenek ve göreneklere dayanmaktadır. Bu gelenek ve görenekler ne bireysel vicdana kök salmakta ne de ve bu vicdanın utançlarının cezasına katlanmaktadır. Aksine, toplumun birey hakkındaki görüşüne ve onun hakkındaki kararına dayanır. Gelenek ve göreneklerin gücü, toplumun veya kabilenin görüşünden ve birey üzerindeki kontrolünün derecesinden kaynaklanır. Nitekim Leylâ'nın içinde, aşk ve zorunluluk arasında değil, aksine aşk ve Arap gelenekleri arasında bir çatışma yaşanır. O, vicdanı bu evliliğe karşı çıktığı için değil, aksine Araplar bir genç kızın, ona tutkun olan ve ona karşı aşkını açıklayan kişiyle evlenmesinden nefret ettikleri için Kays'la evlenmeyi reddetmiştir. Leylâ özgür değildir. Gelenekler onu engellemektedir. Yazar, insanların duyguları ile toplumsal ahlâk arasındaki bu çatışmayı derinleştirmediklerinden dolayı, *Mecnûnu Leylâ* tiyatrosunda bu çatışmanın güçlü etkilerini görmüyoruz ve duygularımızı sarsan şiddetli bir parçalanma yaşamıyoruz. Aksine bu çatışma, yumuşak ve güçsüz bir şekilde geçmektedir. Birde bakıyoruz ki Leylâ'nın babası kararı kızına bırakıyor. Leylâ da kolayca Verd'i Kays'a tercih ediyor. Her şey çarçabuk gerçekleşiyor. Oysa yazar, Leylâ'nın içindeki bu sırrı bir kız arkadaşına veya güvendiği bir kişiye açtırarak ya da acısını, yalnız kaldığında iç monolog şeklinde kendi kendine itiraf ettirerek, bu etkileyici çatışmayı bize tasvir etmek için bilindik tiyatro vasıtalarını kullanabilir; aşk ve gelenekler arasındaki mücadeleyi derinliklerinden, kalp sesiyle akıl sesinin çatışmasını daha içten tasvir edebilirdi. (Mendûr, tarih yok: 43-44). Yazarın bu konuda zayıf kaldığını belirtmek yerinde olur.

Halil Mûsâ'nın ifade ettiği gibi tiyatro diyor ki, severek ahlak ve yüce değerler uğruna ölmek, ahlaksız ve değersiz bir hayatın gölgesinde yaşamaktan daha önemlidir. Aşk ve yaşam konusunda fedakârlık, gelenekler, görenekler ve değerlerle uyumuna bile gereklidir. Şair adeta, çağdaş dönemde de bu değerlerin sürmesine bir çağrıda bulunur gibidir. Bu tavır Şevki'nin, Fransa'da öğrenim görürken klasik Fransız tiyatrosundan etkilenmesiyle ilişkili gibi görünüyor. Çünkü özellikle *Mecnûnu Leylâ* tiyatrosunda, Fransız yazar Corneille'in yaptığı gibi erdem, kendine saygı ve ahlak ekolünü kendisine şiar edinmiştir. Ancak tiyatrosunun sonunda ölümün görünümü, romantik olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü âşık ölmüyor, melekler arasına gidiyor, tabiatın unsurları içinde eriyor ve çözülüyor. Bu durum, İbn Zerîh'in Leylâ'nın ölümünden sonra onun hakkında söylediği şu sözünde yer almaktadır.(el-Mûsâ, 1997: 46-47)

Ey Leylâ, kabrin ölümsüzlük tepesi

Onunla Necd toprağında bolluk fışkırıyor

Her tarafta,

Gül koklayan iki melek görüyorum

Kanat olarak ıslak yaprak giymişler

Ve gerdanlığın saçılması gibi saçılmışlar

İkisi karşılaştılar, onların selamlaşmalarında

Selâmın miski (misk kokusu) ve cevabın amberi (amber kokusu) vardı. (Şevkî, 1988:178, V. perde)

Öte yandan yazar, şairin bu aşk ateşini, bir insan kalbinin taşıyacağından daha büyük kılmayı başarmıştır. Özellikle de kahramanın kalbinde, birlikte sığır çobanlığı yaptıkları çocukluk döneminden başlayan bir aşk olduğu için, bu aşk büyümüş ve zamanla şaha kalkmıştır. Aynı zamanda Tevbâd Dağı hâlâ Kays'ın kalbinde özel bir mekân olmaya devam etmektedir. Çünkü bu dağ bu aşkın doğuşuna, çocukluğuna, gençliğine, onun eteklerinde birlikte şarkı söylemelerine ve birbirlerine sırlarını ve duygularını açmalarına şahit olan bir mekândır.

Leylâ Mecnûn Hikâyesi'nin, Şevkî'nin oyunu üzerinde marjinal pozitif bir etkisi vardır. Gerçeküstü bir tabaka olan alinyazısında, bu kaderin tarafları olan Kays ve Leylâ için ölüm vardır. Gelenek ve görenekler bu insanlar için bir anlamda ölümü hedeflettirmişlerdir. İnsanların ölümlerine sebep olacak kadar yaptırım gücüne sahip olmasından dolayı aşktan ziyade geleneklerin, oyunun başat konusu olduğu kanaatindeyiz.

Şevkî'nin bu oyundan hedefinin, Arap asaletini ortaya koymak, Arapların yüceliğini, asil duyguları ve geleneklere saygı uğruna hayatlarını feda etmelerini terennüm etmek olduğunu düşünüyoruz.

Tiyatronun olayları gelenekler ve görenekler açısından badiyenin sosyal hayatı, uzrî aşkı, ahlak, davranış, bir araya gelme, ortak gece sohbetleri ve kafileleri anlatır. Oyunda, genç erkeklerle genç kızların bir arada olduğu semerler (gece sohbetleri) şeklinde de olsa, gelenek ve göreneklere bağlılık ön plana çıkmaktadır. *el-Eğâni*'de anlatılan rivayetlerin birinde, Mecnûn'un Leylâ'ya tutulan, onun adını çok söyleyen ve geceleyin ona gidip gelen ilk kişi olduğundan, bu durumun ve genç kızlarla genç erkeklerin birbirleriyle konuşmalarının, Araplar tarafından kötü kabul edilmediğinden bahsedilmektedir. (el-İsbehâni, 1955: 37, II. cilt)

Genç bir kıza, evliliği konusunda seçme özgürlüğünün verilmesi, iki sevgili arasındaki arabulucuk ve eşin, iki sevgilinin yalnız başlarına kalmalarını kabul etme davranışının gösterilmesi; aşk, şifası mümkün olabilen bir hastalık iken kâhinlere inanmak; mekânlar, pürüzler ve halkın geçim kaynağı oyunun dramatik yapısının zenginleşmesine katkıda bulunan yapılarıdır.

II. Sonuç

Ahmed Şevkî, XIX. yüzyılın manzum dramasıyla XX. yüzyılın altmışlarındaki gelecek dramatik denemeler arasındaki köprüyü temsil eder. Modern Arap edebiyatına

manzum tiyatroyu tanıtmış olsa da, çağdaşı olan yazarlar da onun kendisini geliştirmesine ve Arap tiyatro edebiyatı tarihinde önemli bir yer edinmesine yardımcı olmuşlardır. Onun takipçileri Aziz Abaza, Abdurrahman eş-Şarkavî, Ali Ahmed Bâkesir ve Salah Abdussabûr gibi yazarlardır. Ancak manzum Arap draması tarihinde en ünlü ve en önemli figür, Ahmed Şevkî'dir.

Mecnûnu Leylâ tiyatrosu, Ahmed Şevkî'nin yaşamının son döneminde tiyatro yazmaya geri döndükten sonra okuyucu/izleyicilere sunduğu ikinci tiyatrosudur. Aynı zamanda hammaddesini Arap tarihinden aldığı tiyatrolarının ilkidir. Bazı efsaneleri içinde barındıran bu hikâye, Emevi Devleti döneminde Necd ve Hicaz vadisinde meşhur olan uzrî aşk görüntülerinin en güzellerindedir.

Mecnûn'un hikâyesini anlatan pek çok kaynak bulunmakla birlikte Ahmed Şevkî, *Kitâbu'l-Eğâni*'nin ikinci cildinde "*Ahbâr Mecnûn Benî 'Âmir ve Nesebuhu*" başlığı altında farklı rivayetleriyle anlatılan hikâyeyi, tiyatrosu için birinci temel kaynak olarak seçmiştir. Bu hikâye, ailelerinin çobanlıklarını yaparken, ilk gençlik dönemlerinden beri Kays'ın Leylâ'ya âşık olması, bu aşkı şiir olarak inşâd etmesi, bunun Leylâ'nın babasının Kays'la evlenmesini kabul etmemesine sebep olmasıdır. Zira Araplarda bir genç kızın, ona tutkuyla âşık olan kişiyle evlenmeme şeklinde bir gelenek bulunmaktadır. Bu yasak aşk, Kays'ın bedenen ve aklen zayıflamasına, yalnızca Leylâ'nın adının dikkatini çekeceği ve yalnızca Leylâ hakkındaki konuşmaların onu cezpt ettiği bir deli gibi Necd vadisinde dolaşmasına sebep olmuştur. Arabulucuların çabası boşa çıkmış, sonra Leylâ, başka bir adamla evlenmiş, ancak o da aşkın elemelerinden dolayı tükenmiş ve sonunda da ölmüştür. Onun öldüğünü öğrenen Kays da, bu soylu ve tamamen platonik aşktan dolayı yaşadığı acı ve kederi en özgür, en ince ve en gerçekçi olarak ifade ettiği şiirleri sevgilisine söylediikten sonra ölmüştür.

Böylece Ahmed Şevkî, karakterlerin tasvirinde ve onların psikolojik özelliklerini ortaya koymada seçtiği hedef ve oyunda yüceltmek istediği insanî değerlere uygun olarak olayları kullanmış ve onlarla, okuyucuların ya da izleyicilerin ruhlarını harekete geçirmiştir. Lirik ve ahlaki karakter, Ahmed Şevkî'nin oyunlarına hâkim olmuştur. Oyunlar fikirlerle süslenmiş olup, hayal ve tasvirlerle donatılmıştır. Bazı araştırmacılar bu durumun, tiyatro eserinin temeli olan dramatik dokuyu zayıflattığını ve sanatsal mücadelenin eksikliğini hissettirdiğini belirtmektedir. Romantik hayaller, bir zamandan diğerine geçişler, şairin duyguları, izlenimleri ve kişisel olayların iç içe girdiği romantizmden dolayı, Ahmed Şevkî'nin tiyatrolarının sahnelenmesinin zor olduğu ve bu oyunların, okuma oyunları olmaya daha uygun olduğu görüşündedirler.

Şevkî, tiyatronun ana maddesini el-Eğâni'den ilham alırken, trajik unsurlar konusunda da Shakespeare'den ilham almıştır. Shakespeare ile Ahmed Şevkî kıyaslandığında, Ahmed Şevkî, sonradan tiyatro yazmaya yönelmiş lirik bir şair iken, Shakespeare, hayatının başından itibaren tiyatroyla ilgilenen oyuncu ve oyun yazarıdır. Her iki yazarın başarısı, hayat şartlarının onlara hazırladığı başarı kadardır.

Mecnûnu Leylâ tiyatrosu, muhtelif tabakaları olan derin bir tiyatro eseridir. Biz yalnızca yazılmış metni değerlendiriyoruz. Burada okuyucunun dikkatini çekecek olan şey, yazarın klasik Arap edebiyatından aldığı parçaları işleyiş tarzı ve tekniğidir. Çünkü

bu konu, yalnızca bu oyunda anlatılan bir konu değil, bütün dünyada yazılmış edebi eserlerin pek çoğunda bulunmaktadır. Şevkî'nin bu oyunu, okuyucunun gönlünde, en iyi anlaşılabilir bir oyun olarak kalacaktır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki aşk bir dereceye kadar bir çeşit fedakârlıktır. Mecnûn ve Leylâ ikisi de öldüler, ancak saf ve gerçek aşk olarak hayatta ve aramızdadırlar.

Kaynaklar

- Badawi, M. M. (1987). *Modern Arabic Drama in Egypt*, Cambridge University Press.
- Dayf, Ş. (1992). *el-Edebu'l-'Arabiyyu'l-Mu'âsir fî Mısır*, Dâru'l-Ma'ârif, 10. baskı, Kahire.
- Ebu'l-Ferec el-İsbehânî, (1955). *Kitâbu'l-Eğânî*, Dâru's-Sekâfe, cilt II., Beyrut.
- el-Haccâcî, A. Ş. (1995). *el-Masrahiyyetu's-Şi'riyye fî'l-Edebi'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*, Dâru'l- Hilâl, Kahire.
- Heddâre, M. M. (1990). *Dirâsât fî'l-Edebi'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*, I. baskı, Beyrut.
- Heykel, A. (1982). *el-Edebu'l-Kasasî ve'l-Masrahî fî Mısır min A'kabi Sevre 1919 ilâ Kıyâmi'l-Harbi'l-Kubra es-Sâniye*, IV. Baskı, Dâru'l-Ma'ârif, Kahire.
- Huseyn, T. (1925). *Hadîsu'l-Erbi'a*, Dâru'l-Ma'ârif, 14. Baskı, cilt: I, Kâhire.
- Kabbiş, A. (1971). *Târîhu's-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*, Beyrut.
- Mendür, M. (Tarih yok). *Masrahiyyât Şevkî*, Kahire.
- Shalaby, M. (2013). *Politics and Poetics in the Drama of Salah Abd al-Sabur and Wole Soyinka*, (PhD English Literature), The University of Edinburgh.
- Şevket, M.H. (1947). *el-Masrahiyye fî Şi'r Şevkî*, Matba'atu'l-Muktataf ve'l-Mukattam, Kahire.
- Şevkî, A. (1988). "Mecnûnu Leyla", *el-A'mâlu'l-Masrahiyyetu'l-Kâmile*, Dâru'l-'Avde, Beyrut.
- Tunalı, İsmail. (2014). *Sanat Ontolojisi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Vâdî, T. (1993). *Şi'r Şevkî el-Ğimâ'î.. ve'l-Masrahî*, 5. Baskı, Dâru'l-Ma'ârif, Kahire.

İnternet Kaynakları

- Mu'essesetu'l-Hindâvî. (2017), "Mecnûnu Leylâ Ahmed Şevkî.", <http://www.hindawi.org/books/79283830/>
- <http://labagrut.net/vb/showthread.php?t=12390> (2017)
- sodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/.../08_chapter%203.pd. (2017). "Ahmad Shawqî's Contribution to Modern Arabic Verse Dramas"